

Мифологема дома в фантастическом цикле В.П. Крапивина «В глубине Великого Кристалла»

Головина Любовь Геннадьевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

В начале XX столетия в литературе формируется особое явление – неомифологизм, во многом обусловленное социально-политической ситуацией в странах Европы и в России. Если в основу мифа положены представления об упорядоченности универсума, то неомиф в качестве базиса включает в себе «разобщенность», распад мира, потерю взаимосвязанности жизненных элементов. На рубеже веков, когда сильны апокалипсические мотивы, миф становится особым мировоззрением. Смена культурной парадигмы, произошедшая на рубеже XIX и XX вв., перевернула сознание людей. В XIX в. остаются те человеческие ценности, которые издревле проповедовались на Руси. Христианское восприятие дома сменяется иным мировидением, сводящимся к отказу от личного и возвеличиванию общественного. Первые десятилетия советской власти отмечены появлением «комплекса сиротства», ставшего характерным не только для мироощущения скитающихся по бескрайним просторам беспризорных детей, но и для взрослого населения, потерявшего в революционное, а затем военное время свои дома и семьи. С течением времени, несмотря на усиленно создаваемый партийной верхушкой «миф о великой семье» [Кларк], этот комплекс не исчез, а наоборот, усугубился.

Ситуация конца XX в. во многом повторяет то опустошение, духовную дезориентацию, которую породила в людях революция, и вновь возвращает их к христианской теории соборности и единения. А неомифологизм, в той или иной форме существовавший на протяжении всего XX в., продолжает быть средством для художественного изображения человеческого одиночества, утраты взаимопонимания между близкими людьми, распада семей и сознательного или неосознанного ухода от обязанностей, налагаемых кровными узами. Направленность на мифологизм стала ощутимой в последние десятилетия ушедшего века и для фантастического направления в детской литературе. Яркой иллюстрацией этого служит цикл В.П. Крапивина «В глубине Великого Кристалла».

В основе него лежит космогонический миф, облеченный в научную теорию об особом мироустройстве. Крапивинская Вселенная представляет собой кристалл с множеством граней. Каждая из них являет собой целый мир, жизнь в котором протекает в отличном от других граней измерении. Особое устройство мироздания в художественном мире произведений позволяет автору продемонстрировать разобщенность людей, живущих на разных гранях. Но герои-дети, обладающие необычным умением преодолевать пространственно-временные преграды, выполняют особую миссию объединения человечества. Игра с категориями пространства и времени помогла писателю выйти на отображение социальных проблем и поиски их решения. Автор растушевывает грань между микро- и макрокосмом: то, что задано границами собственного дома, семьи, начинает выходить «за рамки» привычных представлений, внутреннее пространство начинает проникать во внешнее и наоборот.

Дом как здание, жилище традиционно воспринимался не только как защита от чужого, внешнего мира и сохранение своего, но и как посредник между двумя этими мирами. «Посредничество», по представлениям славян, осуществлялось через определенные составные части дома: дверь, окна. Образ окна является в цикле Крапивина очень значимым. Он вырастает из простого образа до символа семейного очага, родительской любви и ласки и становится одним из проявлений мифологемы дома. Об этом «окне» мечтают все крапивинские герои и смотрят в него всегда только снаружи, с улицы, так как в той или иной степени они утрачивают свой дом. Одним из вариантов этой мифологемы является также образ *башни*. Она находится на Генеральном Меридиане, то есть направлении вдоль границ, лежащих между

пространствами. И герои Крапивина защищают эту территорию от тех, кто пытается воспользоваться межпространственными перемещениями по неблагоприятным причинам, а не с целью помочь людям или способствовать их объединению. Осознание детьми своего долга по охране важного в системе координат Кристалла места доказывает восприятие его ими как собственного дома, который человек всегда готов защитить от врагов. Из топосов, входящих в семантическое поле слова «дом», помимо башни, в цикле появляется образ Храма. Автор делает его не просто сакральным, но даже эзотерическим местом: о его существовании знают лишь немногие избранные. Храм наряду с Башней, как один из значимых локусов в системе Кристалла, осуществляет связь времен и пространств.

Мифологема дома реализована в цикле в еще нескольких вариантах: *дом-школа*, *дом-город*, *дом-тюрьма*, *дом-государство*. Все вышеперечисленное претендует на то, чтобы заменить ребенку семью и настоящий дом. Желание властей помочь детям является лишь благовидным предлогом для осуществления постоянного контроля над ними. Забота о ребенке, причем весьма сомнительная, продиктована не жалостью и состраданием, а стремлением использовать детей в государственных целях. Школа, город, тюрьма, государство служат героям Крапивина домом в значении места их жительства, но не являются домом в его главном значении, объединяющем под одной крышей близких и родных людей.

Включенность в спектр образов, создающих мифологему дома, как обозначающих предельно-конкретные предметы (*окно*, *башня*, *Храм*), так и носящих обобщенный характер (*город*, *государство*) подчеркивает детальную разработку автором всего семантического поля слова «дом». Многообразие вариантов реализации мифологемы дома демонстрирует многоуровневый подход автора к отображению проблемы социального разлада и семейной разобщенности. Мифологизация помогает автору не только заострить эти вопросы, но и предложить свой собственный ответ на них, заключающийся в поиске истинного дома вне его стен.

Литература:

Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 72–96.

Крапивин В.П. В глубине Великого Кристалла. М., 2005.

«Живописная литература» Евгения Замятина

Головкина Варвара Сергеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Идея синтеза искусств является основополагающей в творчестве Евгения Замятина. В рассказах «Русь», «Алатырь», «Уездное», «На куличках», «Мамай», «Пещера» и так называемых «английских повестях» – «Ловец человеков» и «Островитяне» – Замятин заявил о себе как о преемнике А. Белого, теоретика «нового» искусства.

А. Белым была создана оригинальная эстетическая концепция мистериального синтеза искусств как художественного и мистического священнодействия, в котором, по его замыслу, определяющее значение имеет музыка, выступающая субстанциональной основой искусства.

Наиболее громко отголоски теории синтеза искусств, а также синтетизма как объединения различных направлений собственно в литературе звучат в замятинских статьях «Новая русская проза» и «О синтетизме» [Замятин: 125, 164]. Теоретические работы Замятина – это и продолжение, и преодоление традиций А. Белого.

Еще одной предпосылкой замятинской концепции «нового искусства» можно считать тот *синтетизм художественного мышления*, который характерен для живописцев, графиков и скульпторов, преодолевавших прежнее отношение к природе. Свой художественный метод, основанный на соединении реализма и модернизма (по Замятину, символизма), писатель называет неореализмом, или синтетизмом, возможно, заимствуя термин у французского художника Гогена. Как известно, Гоген вместе с художниками пост-авенской школы создал новую живописную систему, «синтетизм», использующую обобщение и упрощение форм и линий. Светотеневая моделировка объемов, световоздушная и линейная перспектива в картинах вытесняются ритмичным сопоставлением отдельных плоскостей чистого цвета, целиком заполняющего формы предметов и играющего ведущую роль в создании эмоционального и психологического строя картины.

«Малая проза» Замятина подчиняется законам, которые исповедовал Гоген: цвет в рассказах и повестях писателя «заслоняет» собою, а подчас замещает сюжетный рисунок. Цветовой лейтмотив не только организует художественное пространство произведения, но и становится одним из центральных способов выражения авторской идеи. Более того, даже центральный конфликт в повестях «Ловец человеков» и «Островитяне» можно представить как противостояние цветовых рядов. Подобный прием писатель применяет и позднее – в романе «Мы».

Если родство художественной манеры Замятина и стиля Гогена обнаруживается при сопоставительном анализе творчества двух художников, то в случае с Б. Кустодиевым и Ю. Анненковым можно говорить о сотрудничестве писателя и художника и о взаимном влиянии литературы и живописи.

С Анненковым, художником «Мира искусства», Замятин сотрудничает в пору написания романа «Мы». В это время Анненков создает цикл портретов своих современников, а Замятин составляет подписи к этим рисункам. Подобный жанр словесного творчества немислим без установки на краткость и лаконизм – и замятинская манера в полной мере отвечает этим требованиям. Однако афористичность и предельная метафорическая нагруженность слова также свидетельствуют о замятинском стремлении добиться максимального стилизового совпадения текста и рисунка. Замятин «переносит» в литературу все находки художника, в результате чего сами подписи к портретам воспринимаются не столько как рассуждения об уникальной манере Анненкова-графика, сколько как замятинский анализ собственного стиля и литературного языка.

Влияние Анненкова на стиль писателя также ощущается в разработке темы города. Анненков строит композиции своих иллюстраций к поэме «Двенадцать» А. Блока по принципу монтажа. Реальный мир «взрывается», распадается на отдельные части,

обращивается своей пугающей стороной. Художником-графиком нагнетается ощущение разорванной реальности; и подобного же эффекта достигает Замятин при создании образа Лондона в «английских» повестях.

Интересный пример взаимного влияния живописи и литературы являет собой замятинское сотрудничество с художником Б. Кустодиевым. Если с Анненковым писателя сближает интерес к теме города, то с Кустодиевым – внимание к теме русской деревни. В рассказах «Русь», «Алатырь», «На куличках» просматривается принципиально иная по сравнению с «городскими» рассказами и повестями стилевая тенденция – преобладает сказовое начало, соответствующее «основательности» и даже некоторой «лубочности» полотен Кустодиева [Замятин: 43].

Однако, думается, позднее творчество писателя прежде всего отмечено стремлением к художественным экспериментам, сопоставимым с «опытами» художников-авангардистов. Так, замятинский отказ от традиционных способов характеристики персонажа обнаруживает родство с русским живописным «беспредметничеством», наиболее ярко проявившимся в творчестве К. Малевича и В. Кандинского [Кандинский: 27–28, 33].

Кроме того, замятинская концепция «нового» искусства обнаруживает родство с теоретическими изысканиями Малевича («Ось цвета и объема», «Форма, цвет и ощущение», «О новых системах в искусстве») и Кандинского (работы «Ступени» и «Точка и линия на плоскости»). Так, основополагающая роль в трактатах художников отводится умению передавать движение. Малевичем также теоретически обосновывается и вводится новый термин «атомистичность» [Малевич: 55–58]. Изображение жизни в состоянии стремительного движения и «расщепление» мира на некие «первоэлементы» – основа нового искусства, что позволяет усматривать если не генетические, то по крайней мере типологические связи между творчеством писателя и работами его художников-современников.

Замятин раскрывается в своей малой прозе прежде всего как художник: он стремится не столько рассказать о мире, сколько изобразить его, но замятинская «живопись» воспринимается как ключ к постижению философии «нового» искусства.

Литература

Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2004. Т. 5.

Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2008.

Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2008.